

А. А. Столяров  
Москва, Россия

A. A. Stolyarov  
Moscow, Russia

**ПРАКТИКИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА  
В РОССИЙСКИХ УЛИЧНЫХ ПРОТЕСТАХ:  
ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ И КОЛЛЕКТИВНЫЕ  
АРТ-ПЕРФОРМАНСЫ 2011—2012 ГГ.**

**THE PRACTICES OF MODERN ART IN  
RUSSIAN STREET PROTESTS:  
INDIVIDUAL AND COLLECTIVE  
ART-PERFORMANCES OF 2011—2012 YEARS**

**Аннотация.** Современный протест зарождается не на собраниях активистов политических сил, не на фабриках или заводах и не в университетах среди студентов. Пространством для генерации протеста сегодня начали выступать социальные сети и микроблоги, а первыми активистами стали интернет-пользователи. Протест теперь строится вокруг информационных поводов, возникающих в Интернете, и в медиасреде, он полностью управляется законами медиaprостранства. В заданный момент успешно развивающийся протест переходит грань между виртуальной и реальной средой и выходит на улицы городов. Митингующие стараются овладеть уличным пространством не только с помощью силы, но и с помощью символических средств. Поэтому значительную роль начинают играть практики современного искусства, представители которого стремятся с помощью художественных методов преобразовать городскую среду, тем самым не просто декорируя уличный протест, но и генерируя его.

**Abstract.** Modern protest is arisen not among activists of different political forces, which organise the meetings and not at factories or plants and not at universities — among students. Social networks and microblogging are the platform for modern protest. The first protests activists are the internet users. The protest nowadays are generated by the creation of informational events in internet or media. The laws of mass media market are controlled modern protest. Successfully growing protest can pass the line between virtual and real world. It becomes to grow at the streets of the cities. The protestors try to get street-space not only by force but using symbolic means. This is the reason why the practices of modern art began to play a very important role: the artists who use it try to transformate surroundings by generating of street protest.

**Ключевые слова:** современное искусство; протест; постмодернизм; политические технологии; выборы.

**Key words:** modern art; protest; postmodernism; political technologies; election.

**Сведения об авторе:** Столяров Александр Андреевич, аспирант кафедры рекламы и связей с общественностью, факультет журналистики.

**About the author:** Stolyarov Alexander Andreevich, Post-graduate Student of the Department of Advertising and Public Relations, Faculty of Journalism.

**Место работы:** Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова.

**Place of employment:** Lomonosov Moscow State University.

**Контактная информация:** 125009, г. Москва, Моховая, 9.  
e-mail: ambiguos@mail.ru.

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРАКТИК  
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА  
В РОССИЙСКИХ ПОЛИТИЧЕСКИХ  
ПРОТЕСТАХ (2011—2012 ГГ.)**

**«PUSSY RIOT» И ПРАКТИКИ ПЕРФОРМАНСА.** Перформанс-панк-группа «Pussy Riot» скандально прославилась после 21 февраля 2012 г., когда в разгаре президентской пиар-кампании ее участницы провели в храме Христа Спасителя свою акцию — «Богородица, Путина прогони». Представители группы взобрались на амвон и солею храма, где в течение полуминуты исполнили панк-композицию, осеняя себя крестным знаменем и стоя на коленях. Распространение

ролика с выступлением (в котором оно было усилено монтажом сцен из аналогичного перформанса группы в еще одном храме — Богоявленском соборе в Елохове, откуда участниц акции вывела охрана) в Интернете, публикации ряда СМИ и последовавшее за ними возбуждение уголовного дела привело к широкой известности группы не только в России, но и за рубежом.

Использование участниками группы формата перформанса было неслучайным. Исследователи определяют перформанс как «искусство действия» [Бобринская 1994: 53], возникшее после потери искусством своей эстетической целесообразности. Самоцелью становится не создание конечного художе-

Окончание. Первая часть исследования была опубликована в предыдущем номере:

Столяров, А. А. Практики современного искусства в российских уличных протестах // Политическая лингвистика. 2014. № 2 (48). С. 180—184.

ственного объекта, а сам творческий процесс. Произведения искусства начинают оцениваться не в эстетической, а в концептуальной плоскости [Пыркина]: искусство становится не объектом созерцания, а медиумом для передачи какой-либо идеи.

Участницы группы своим перформансом, таким образом, хотели создать не новые эстетические эталоны, а призвать россиян к политическому протесту. По мнению музыкантов «Pussy Riot», подобный бунт был бы вершиной творчества, так как он продемонстрировал бы, что искусство способно изменить окружающий мир.

«Pussy Riot» строят со своей аудиторией новый вид взаимоотношений, убирая дистанцию между собой и зрителями и переступая порог, разделяющий искусство и реальность, творчество и действие. В качестве канала коммуникации с аудиторией артисты используют собственные тела и поступки. Это в эстетической плоскости позволяет противопоставить искусственное и естественное: художественные инструменты прошлого — холсты, кисти и краски — признаются устаревшими и противоречащими природе. Естественными соответственно становятся действия художника: зрители должны стараться им подражать, чтобы выйти из мира искусственной действительности в мир естественной свободы, не ограниченной ни канонами искусства, ни политическими институтами, ни нормами поведения.

Акция группы в храме приобретала, таким образом, символическое значение. Сцена, разыгрывавшаяся в храме, должна была стать, по замыслу ее авторов, своеобразным откровением музыкантов для их аудитории, таинством, которое приоткрывало завесу над российской политической реальностью. Перформанс позволял исполнителям избавиться от условностей искусства, а вместе с ними и сбросить все табу. Подобный отказ от моральных ценностей был возможен в рамках заложенного в основу представления игрового момента [Гниренко], который дистанцировал выступление от действительности и помещал в другую, искусственную среду, законы которой легитимировали подобные действия. Такая аморальная позиция становилась возможной благодаря тому, что перформанс, как и всё искусство постмодернизма, нес с собой разрыв с уже существовавшей западноевропейской традицией искусства, в которой принципы нравственности были так же неотъемлемы, как и принципы красоты. Таким образом, отказ от моральных запретов, ограничивавших творчество, позволял активистам группы не просто вступить в полемику с искусством и эсте-

тикой прошлого, но и объединить ее с протестом против политической системы. Это дало возможность во время информационной кампании в поддержку акции группы подменять одно понятие другим: в рамках расследования уголовного дела продвигать утверждение о том, что представление группы носило чисто художественный, не имеющий к реальности характер, в материалах же, посвященных политической борьбе, называть акцию чисто политическим актом.

Для большей части россиян данный посыл, однако, остался непонятен, и действия группы были правомерно восприняты большинством как ересь. Религиозные мотивы в акции группы между тем нельзя свести лишь к попытке оскорбить религиозные чувства верующих. Обращение к религиозной тематике было своеобразным творческим приемом. Акция получила название «панк-молебен». Текст песни, исполненной группой, был построен как молитва, тем самым группа пыталась заявить, что Бог находится на их стороне («Пояс девы не заменит митингов / На протестах с нами Приснодева Мария!»). Действия находящейся у власти политической элиты соответственно представлялись происками Лукавого и заговором темных сил, захвативших, незаметно для россиян, власть над ними. Разрушить все эти козни можно было только с помощью молитвы в кафедральном соборе столицы.

Музыканты своим выступлением как бы разоблачали действующую политическую элиту страны, срывали с нее маски. Одновременно участницы группы были вынуждены сами натянуть на себя балаклавы. Данным жестом они хотели продемонстрировать деформированность окружающей действительности: правда и ложь, по их мнению, там поменялась местами. Те, кто говорит правду, вынуждены скрывать свои лица, лжецы же, наоборот, могут с открытыми лицами предстать перед публикой на страницах СМИ с многотысячными тиражами. Для того чтобы поменять всё местами, надо отделить себя от окружающего, провозгласить разрыв с ним, а затем с помощью своего творчества попробовать вытеснить с авансцены ложь — то, что старается подменить саму жизнь.

Балаклавы должны были не просто привлечь внимание, а провозгласить радикализм группы: агрессивные цвета, маски призваны были показать, что группа разделяет идеи панков конца 1970-х гг. о «противлении злу насилием». В то же время сокрытие лиц под масками демонстрировало не просто противопоставление себя обществу и существующей политической системе, но и то, что участниками группы может стать каждый.

«Pussy Riot» как бы хотели сказать, что под их масками скрываются сотни и тысячи людей, разделяющих их взгляды. Маски представляли из себя не просто элемент разыгрываемого группой карнавала, а знак, собирательный образ, позволяющий современным протестующим обрести идентичность.

Если рассматривать акцию «Pussy Riot» в целом в рамках парадигмы постмодернизма, можно сделать вывод, что группа своими акциями старалась разрушить привычные нормы политического дискурса в стране, сложившийся политический нарратив, используя парадоксальные и шокирующие формы творческого самовыражения. Музыканты делают попытку бороться с созданием в стране Дискурса — единого политического языкового пространства, которое насаждается сверху. «Pussy Riot», создавая свою оппозиционную по отношению к власти языковую среду, провозглашают рождение новых дискурсивных практик, разделяя, таким образом, социальное пространство на несколько гетерогенных, противоположных друг другу частей. Подобные практики свидетельствовали о воплощении принципов постмодернизма в пространстве российской политической действительности.

**АРТ-ПРАКТИКИ ГРУППЫ «FEMEN».** Практики перформансов группы украинских феминисток «Femen» сходны с выступлением их российских «коллег» из группы «Pussy Riot». Акция в период российской президентской избирательной кампании, во время которой участницы «Femen» специально прилетели в Россию, отличалась особым радикализмом. В день выборов 4 марта феминистки попытались на избирательном участке, на котором голосовал Путин, выкрасть урну с бюллетенями. Акция проходила на серьезной антикоррупционной волне, поднятой участниками оппозиционных митингов, предположивших, что их голоса во время предыдущей кампании по выборам депутатов Госдумы были украдены и предложивших лозунг «За честные выборы». Группа «Femen» вошла в данную политическую повестку.

Девушки были традиционно топлес, на обнаженных телах были надписи «Краду за Путина». Значение акции было довольно прозрачным. Участницы группы хотели взорвать общественное спокойствие. Акция была своеобразной художественной провокацией, которая должна была продемонстрировать незащищенность обычных людей от репрессивных возможностей современного государства, противостоять которому можно только с помощью самых радикальных действий, расшатывающих привычные рамки.

Интересен, однако, в данной акции особый язык коммуникации с аудиторией, который использовали участники группы. Обнаженные тела активисток являются дополнительным каналом, по которому они передают информацию зрителям. Обнажение в начале акции — символический жест: участницы как бы хотят сказать, что они сейчас вскроют истину, покажут настоящее лицо существующей политической системы. Полиция же на избирательном участке становится невольным участником реализации замысла группы: забирая голых девушек в спецприемник и укрывая их одеждой перед телекамерами, полицейские, олицетворяющие власть, пытаются спрятать правду, скрыть, затушевать то, что происходит вокруг на самом деле.

Использование тела как средства коммуникации имеет глубокое обоснование в философских идеях постмодернистов. Тело в представлении постмодернистов является «местом промышленного производства знаков и отличий» [Бодрийяр 2000: 212]. В эпоху постмодернизма тело стало полноценной знаковой системой. Части тела или одежда направлены на удвоение посредством знаков наготы. Это приводит к тому, что тело замыкается в знаках, приобретает лишь в них ценность. Происходит его фетишизация — тело становится отдельной системой, в которой происходит перманентный «символический обмен».

Группа «Femen», раздеваясь на своих акциях, хочет разрушить данную уже сложившуюся знаковую систему. Она бросает вызов всей системе власти, старается разрушить провозглашаемые ею фетиши. Однако эти действия приводят одновременно и к противоположным эффектам. Думая, что вскрывают голую правду и разрушают одну знаковую систему, участницы группы порождают другую. Их тела, несмотря на призывы к эмансипации и феминистические лозунги, не перестают быть всего лишь означающими, передающими определенный смысл. Декларируемое разоблачение является лишь мысленным актом. На деле эмансипация и свобода женщин быть самими собой, декларируемая группой, выливаются в провозглашение культа сексуальной революции, в которой женщина является лишь объектом желания.

**АКЦИИ АНТОНА ГЛОВОТА.** Художник Антон Глотов стал известен в период российских протестов 2011—2012 гг. созданием ярких самодельных предметов, которые помогали ему сконструировать определенный художественный образ. На одну из акций на Болотной площади художник пришел с самодель-

ной башней танка на голове. На другую акцию художник надел клетку и табличку «Тюрьма снаружи».

Своими акциями Глотов пытается воссоздать портрет типичного «рассерженного горожанина» — рядового участника протестных акций периода думской и президентской предвыборной кампании 2011—2012 гг. Рассказывая в интервью [Московские Новости 2012] о своей первой акции, художник объясняет, что, делая из папье-маше танк, он хотел провести параллель с литературным образом «бумажного солдата». «Бумажный солдат», по словам художника, символ борьбы без надежды на успех.

Однако для данной акции можно предложить и другие «прочтения». Танк является символом государства. Таким образом, художник как бы подменял официальные, уже сложившиеся государственные институты новым для России «институтом» — институтом протеста.

Во время второй акции художник сменил образ танка на «узника свободы». Глотов надел на себя клетку, назвав акцию «Свободное пространство». Он объяснил, что клетка является территорией его свободы в современном российском обществе. Художник смотрел на людей через решетку, в результате чего было непонятно, кто снаружи: он или все собравшиеся. Таким образом, художник делал всех собравшихся на площади участниками своеобразного хеппенинга. Бродя среди протестующих, он демонстрировал им ограниченность, с которой вынужден сталкиваться каждый из них. Эта ограниченность прежде всего была связана с политическими свободами.

Скованный в клетке художник, которому было неудобно передвигаться, намекал людям, что надо попробовать расшатать оковы окружающей действительности и превратиться из узника в обычного человека, чьи движения и воля не скованы ничем.

Интересно провести параллель между «человеком-в-клетке», воплощением которого стал Глотов, и «человеком-ящиком» — героем известного постмодернистского произведения Кобо Абэ с одноименным названием. Герой японского писателя отстранен от общества, живет в искусственной картонной коробке, из которой не может выбраться. Писателем ставится следующий вопрос: может ли человек добиться свободы от окружающего, запершись в картонную коробку, может ли преодолеть нормативы и условности, идущие извне, помещая себя в искусственно созданную вокруг себя оболочку? «Человек-в-клетке» такими вопросами уже не задается: в отличие от «человека-ящика»,

он старается выйти наружу всеми способами, хочет преодолеть окружающее общество, политический строй, не отстранившись от него, а активно включившись в борьбу с ним.

В целом в акциях Глотова можно найти много общего. Они строятся по определенным законам. Художник в каждой из акций старается раствориться в толпе, продемонстрировав, что является одним из многих, точно таких же, как он, людей. Затем внутри толпы художник начинает проводить свою акцию, надевает на голову башню танка или садится в клетку. Таким образом, он как бы пытается продемонстрировать окружающим их коллективные устремления, манифестирует желания протестующих, превратившись на площади в единое целое. Его акции являются по сути самореференцией протеста, в которых протест как бы начинает познавать себя изнутри, познавать себя сам.

Между тем нельзя забывать, что акции Глотова приобретают смысл лишь в определенном контексте, незнание которого делает их бессмысленным эпатажем. Таким образом, художник как бы организует протест в протесте: внутри большого оппозиционного митинга, рассчитанного на самые широкие слои населения, проводится локальная протестная акция, апеллирующая лишь к посвященным в новые художественные практики.

**«МОНСТРАЦИЯ» — КОЛЛЕКТИВНЫЙ АРТ-ПЕРФОРМАНС.** Акции «монстрации» проводятся с 2004 г. Инициатором акций выступает арт-группа «Cat», одним из идейных вдохновителей является новосибирский художник Артем Лоскутов. «Монстрации» проводятся в формате демонстрации: участники выступают с лозунгами и транспарантами. Лозунги, выдвигаемые на акциях, обычно нарочито абсурдны. Участники относятся к происходящему как к незапланированному хеппенингу, их действия импровизированы, заранее не планируются.

Название «монстрация» отсылает к слову «демонстрация», которое в России имело богатый контекст: первомайские демонстрации были широко распространены во времена СССР, когда собирали тысячи людей. Авторы акции, по своему собственному признанию, убрали приставку «де», чтобы избавиться от негативной коннотации. По их мнению, приставка несет с собой некое отрицание. Вместе с тем данное преобразование позволяло подчеркнуть тот разрыв, который создавался между первомайскими демонстрациями и акцией нового формата: авторы акции демонстративно порывали с традициями и в целом с прошлым.

Новосибирская «монстрация» 2012 г., главным лозунгом которой стал «Мы — это

не вы», собралась около 3 тыс. человек. В заявке организаторы указали число предполагаемых участников — 6666. Таким образом, они хотели продемонстрировать не просто торжество абсурда, но и свое отношение к прошедшим выборам президента, которые представлялись как предвестие апокалипсиса.

В отличие от предыдущих акций, не все лозунги, выдвинутые в 2012 г., были аполитичными. Кроме традиционных абсурдистских заявлений: «Хочу печений и приключений», «Love, please? Не, не слышал», «Мы задумали неладное», «Дорогой, хочу от тебя ретвит», «Всем бобра», были и такие: «Устроим цензуре темную», «Женщины делают революцию, а не борщ», «Мы катимся туда».

Некоторые лозунги стоит разобрать подробнее. К примеру, на одном из плакатов, продемонстрированных на акции, была нарисована голова человека в виде чайника с застегнутой молнией ртом. Подпись — «Молчайник». Политический подтекст очевиден. Автор плаката пытается сказать, что в современных условиях отказываться от высказывания своей политической позиции нельзя, иначе человек выпадает из окружающей действительности и превращается из человека в непонятное существо, перестает быть личностью и частью общества.

Другой активист на акции выбрал не только вербальный способ коммуникации с другими участниками, но и визуальный, нарядившись в костюм короля. На нем была мантия, на голове — корона, на шее висела табличка из картона с надписью: «Мы всего лишь пешки». Автор хотел таким образом сказать, что современная политическая элита является зависимой — от олигархов, западных сил или своих собственных мелких интересов.

Также на «монстрации» был предложен следующий лозунг: «Мы катимся туда». На фоне обсуждавшейся в то время в прессе стагнации экономики и европейского кризиса данный лозунг не просто носил апокалиптический характер, а подкреплялся фактами окружающей действительности.

В целом при рассмотрении акции новосибирской «монстрации» можно сделать вывод, что она возрождает методами современного искусства карнавалы традиции средневековой Европы. Современные активисты всё так же пытаются воздействовать на власть с помощью смеха, пытаются преобразовать действительность игровыми методами. Однако в акции обыгрываются не только темы политической повестки дня, активисты касаются новейших феноменов виртуальной среды — мемов и фотожаб. Они обыгрываются и высмеиваются на

«монстрации» в одном ряду с заявлениями и действиями политиков, таким образом, с одной стороны, разрушаются все границы между сферой политики и пространством виртуальной среды, с другой — демонстрируется, что в современном мире второе может иметь не меньшее значение.

Кроме традиций средневековых карнавалов, акция опирается на опыт ОБЭРИУ — ленинградской группы писателей, существовавшей с 1927 по 1930 г. Обэриуты декларировали отказ от традиционных форм искусства и выступали за обновление методов художественного изображения окружающего мира. Писатели в своем творчестве активно использовали приемы гротеска, создавали абсурдистские произведения. Таким образом они демонстрировали противоречивость окружающей действительности, которая представлялась им в виде единства всевозможных противоречий.

Такое же отношение к действительности испытывают и организаторы «монстрации». Их акции призваны вскрыть парадоксы российской действительности и отдельных явлений политической жизни страны.

**ФОРМИРОВАНИЕ ОППОЗИЦИОННОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ ДВИЖЕНИЕМ «ОКУПАЙ АБАЙ».** Акция неповиновения и возникшее вместе с ней оппозиционное движение «Окупай Абай» прошла в Москве с 8 по 19 мая 2012 г. Она возникла как ответ на инаугурацию президента России Владимира Путина.

Изначально движение зародилось в Интернете, через который оно в дальнейшем и координировалось. В частности, в «Твиттере», используя хеш-тег «#ОкупайАбай», рядовые пользователи ресурса обменивались информацией о том, что происходит в оппозиционном лагере, и передавали информацию о своих перемещениях по городу, когда пытались уйти от полиции.

Постоянный лагерь движения был разбит на Чистых прудах в Москве возле памятника казахскому поэту Абаю Кунанбаеву. В лагере раздавали оппозиционные листовки, исполняли песни и даже читали лекции о политической ситуации в стране. Была организована кухня, мусор собирался в специальные пакеты. Прототипом для движения стало американское течение «Окупай Уолл-стрит». Американцы пытались мирным способом «захватить» улицу Уолл-стрит в Нью-Йорке, на которой находятся штаб-квартиры крупнейших финансовых корпораций в стране. Таким образом они выражали протест не только против политики финансовой верхушки, а бросали вызов всему капиталистическому строю. Российские активисты выдвинули похожие требования: они выразили

несогласие с политикой действующего руководства страны и подвергли сомнению легитимность прошедших в России выборов.

«ОккупайАбай» получил широкое освещение не только в российских, но и в западных СМИ как совершенно новое для страны явление. В Интернете оппозиционерами была даже организована видеотрансляция из лагеря, на различных ресурсах размещались фоторепортажи.

Новым в организации акции стало то, что она продемонстрировала возможности Интернета для формирования политического протеста. Большинство участников движения узнало о создании лагеря из Интернета, из переписки в микроблоге «Твиттер», в котором они обменивались мнениями о политической ситуации в стране. Именно там обсуждалось время встречи между различными группами оппозиционеров, которые хотели поучаствовать в работе лагеря и пообщаться уже за пределами Сети. Другими словами, если раньше площадкой для генерации протеста являлись кофейни (в которых в XIX столетии группы людей могли собираться и зачитывать не получившие еще такого массового распространения, как в XX столетии, газеты), фабрики (на которых уже в XX в. формировались оппозиционные буржуазному строю группы пролетариата, желавшие распространения социалистических идей) и университеты (в конце 1960-х гг. в европейских странах, когда студенты сказали свое решительное «нет» несправедливостям капиталистического общества), сегодня такой площадкой становятся ресурсы Интернета: социальные сети и микроблоги, позволяющие объединять разнородные группы людей вокруг одних политических идей.

В определенный момент протест выплескивается в пространство реальности. Оппозиционеры пытаются захватить и переделать городскую среду, которая превращается в пространство постмодернистской реальности. Структура городского пространства меняется и становится ризоморфной. Все оппозиционеры в рамках нового пространства взаимосвязаны друг с другом посредством разных каналов: связи пронизывают как пространство городской среды, так и пространство виртуальной Сети. Эти два пространства перемешиваются: больше нельзя понять, где заканчивается реальность, а начинается ее репрезентация, где отношения между ее частями существуют на субъектном уровне, а где — на объектном.

Иерархия власти разрушается, оппозиционная среда порождает ацентрированную систему, в которой нет лидеров и четких границ: она существует в пространстве ре-

ального города, т. е. является как бы пространством в пространстве. Таким образом, выстраивается совершенно новое пространство, которое противостоит пространству нормативов и законов власти. Существующая власть пытается его разрушить, так как оно несет самими принципами, в соответствии с которыми организовано, угрозу ей.

## ВЫВОДЫ

Акции в жанре современного искусства в России, проводившиеся в период избирательных кампаний, были одним из методов борьбы оппозиции с властью. Они получали серьезную информационную поддержку в различных СМИ и перешли из разряда собственно искусства в разряд пиар-приемов, внедряемых технологами. Перформансы, эпатажные хеппенинги в условиях российской политической реальности стали одной из форм протеста и гражданского неповиновения. Это не просто разрозненные артефакты, а целенаправленный процесс, который запускается с целью атаки на действующую власть и государственную систему.

Использование технологий, заимствованных у современной арт-сцены, приводит к провозглашению реальности постмодерна. Данная реальность неоднородна, явления из нее подчас не имеют никакой связи между собой. В этой реальности одновременно могут провозглашаться новые возможности Сети для борьбы с политической элитой и возрождаться уже поседевшие традиции средневекового карнавала, самые решительные радикальные действия могут соседствовать с действиями, которых на самом деле нет, есть лишь их провозглашение в виртуальном пространстве либо в системе СМИ.

Практики современного искусства превращаются из чисто художественного действия в один из каналов массовой коммуникации: они больше не являются элитарным художественным языком, а становятся языком медийным, у определенных творческих групп появляется своя аудитория, на которую они начинают ориентироваться. Многие акции представителей современного искусства вначале задумываются как шутка либо как абсурдистское произведение, однако очень быстро, в случае если ее поддерживают многие, данные начинания выходят за рамки художественной действительности, превращаясь в серьезные политические акции.

Происходит стирание границ между реальной действительностью и виртуальной, а также реальностью симулякров. Формируется совершенно новое пространство. Именно в нем происходят столкновения, акции и заявления оппозиционных политиков.

Научиться понимать данное пространство нам только предстоит. Предстоит также открыть, к чему ведут политические заявления и перформансы в этой новой среде и какова, следовательно, их истинная цель. Их интерпретация уже не может сводиться к тому, что они являются лишь манипуляциями невидимого кукловода, что за каждым заявлением что-то стоит. В новой реальности действия и слова отделяются от субъекта и приобретают самостоятельное значение, смысл которого предстоит найти. Изучение новых форм политического протеста представляется важным для политической элиты страны, которая должна консолидировать общество и противостоять любым попыткам его дестабилизации.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/58-59/povорот/>.
2. Бобринская Е. Концептуализм. М., 1994.
3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000.
4. Буррио Н. Современное искусство и репрезентация // Художественный журнал. 2004. № 55. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/55/13/>.
5. Вирильо П. Машина зрения. — СПб.: Наука, 2004.
6. Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. URL: [http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city\\_266/fah\\_348/#first](http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city_266/fah_348/#first).
7. Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. № 60, дек.
8. Грицанов А. Новейший философский словарь. — Минск: Скакун, 1999.
9. Гройс. Б. Топология современного искусства // Художественный журнал. 2006. № 61/62, май.
10. Делез Ж., Гваттери Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. — Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
11. Делез Ж., Гваттери Ф. Ризома. URL: [http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_1023.htm](http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm).
12. Деррида Ж. О грамматологии. — М.: Ad Marginem, 2000.
13. Жевак А. Социокультурные тенденции развития современного искусства. URL: <http://teoria-practica.ru/-1-2013/philosophy/zhevak.pdf>.
14. Кибервойна, бог и телевидение: интервью с Полем Вирильо // Ctheory: журн. URL: <http://www.chaosss.info/хаос/cyberwar.html>.
15. Кобо Абэ. Человек-ящик. — М.: Правда, 1988.
16. Лазарева Е. Авангард vs репрезентация // Художественный журнал. 2009. № 73/74, авг. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/73-74/lazareva/>.
17. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. — М.: Гнозис, 1995.
18. Лиотар Ж. Состояние постмодерна. — СПб.: Алетейя, 1998.
19. Мокшеев А. Лингвистическая критика субъекта в философии постмодернизма. URL: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/8060-2013-05-28-07-16-18>.
20. Мукаржовский Я. Основные принципы авангарда // Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский. — М.: Искусство, 1994.
21. Пыркина Д. Искусство действия. URL: <http://www.ncca.ru/publications.text?filial=2&id=160>.
22. Рансьер Ж. Этический поворот в эстетике и политике // Критическая масса. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/ra8.html>.
23. Турчин В. По лабиринтам авангарда. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993.
24. Фикс Е. Сетевое искусство протеста // Художественный журнал. 2003. № 51—52. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/51-52/iskusstvo-protesta/>.
25. Фостер Х. Похороны подставного тела // Художественный журнал. 2007. № 64, февр. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/64/foster/>.
26. Фуко М. Археология знания. — СПб.: Гуманитарная Академия, 2004.

**Статью рекомендует к публикации д-р филол. наук, проф. А. П. Чудинов.**